

Emergency Scenography in Olot. Un Parell d'Arquitectes. The Façade as a Composition Subject Matter

In 2018, architects Eduard Callís and Guillem Moliner (Un Parell d'Arquitectes), in collaboration with artist Quim Domene, created a new three-dimensional façade, which they called "Emergency Scenography," juxtaposed with the party wall resulting from the demolition of a residential building (Can Sau, from the 18th century) located in the center of Olot, Girona. The objective of this article is to delve into the project's scenographic recovery of the façade as a compositional theme, analyzing it from the theoretical postulates proposed in the mid-20th century by Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi, Louis Kahn, and Robert Venturi, interpreted from a contemporary sensibility. The Olot Scenography is presented as a valuable example of current inclusive pluralism, capable of uniting the intellectualism of high culture and the history of architecture with the sensitivity and value placed on local and popular feelings.

Keywords: *Emergency Scenography, Un Parell d'Arquitectes, Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi, Louis Kahn, Robert Venturi.*

Los arquitectos Eduard Callís y Guillem Moliner (Un Parell d'Arquitectes) en colaboración con el artista Quim Domene, llevaron a cabo en 2018 una nueva fachada tridimensional, a la que llamaron Escenografía de Urgencia, yuxtapuesta a la medianera resultante de la demolición de un edificio de viviendas (Can Sau, del S.XVIII) situado en el centro de Olot, Girona. El objetivo de este artículo es profundizar en la recuperación escenográfica que el proyecto hace de la fachada como tema de composición, analizándola desde los postulados teóricos propuestos a mediados del siglo XX por Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi, Louis Kahn y Robert Venturi, leídos desde la sensibilidad contemporánea. La Escenografía de Olot se presenta como un valioso ejemplo del actual pluralismo inclusivo, capaz de aunar el intelectualismo de la alta cultura y la historia de la arquitectura con la sensibilidad y el valor otorgado al sentir local y popular.

Palabras clave: *Escenografía de Urgencia, Un Parell d'Arquitectes, Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi, Louis Kahn, Robert Venturi.*

Aida González
Llavona

Escenografía de Urgencia en Olot. Un Parell d'Arquitectes

La fachada como tema de composición

DOI: 10.20868/cn.2025.5585

Los arquitectos Eduard Callís y Guillem Moliner (Un Parell d'Arquitectes) respondieron al encargo de pavimentar un suelo y recubrir la medianera de un edificio de viviendas (Can Sau, del S.XVIII) en el centro de Olot, Girona, con la propuesta mayor de superponer una fachada formalmente intencionada, con grosor y tridimensionalidad, que sirviera de espacio público protegido, como el de los soportales, y que albergara un pequeño graderío para sentarse o reunirse, o servir como escenario urbano. Así se gestó la Escenografía de Urgencia (Ref. web 1), con lo que Alejandro de la Sota llamó «dar liebre por gato», cuya actitud conlleva la necesidad de operar con austeridad y reducida economía de medios. Ambas cuestiones, la mejora de la urbanidad del centro urbano y su sencillez y economía material han sido reiteradamente elogiadas por los numerosos premios con los que el proyecto ha sido galardonado (Ref. web 1).

El artículo se centra en la recuperación que el proyecto hace de la fachada como tema de composición. Parafraseando a Moliner: «El espacio público no se hace únicamente a través de la urbanización, pavimentos, mobiliario; [...] las fachadas son una parte

fundamental y responsable de la configuración del paisaje urbano» (Ref. web 2).

La recuperación del protagonismo de la fachada nos lleva a las teorías con que Ernesto Nathan Rogers y Aldo Rossi desde Italia —y su influencia en la «Escuela de Barcelona»— y Louis Kahn y Robert Venturi desde Estados Unidos, revolucionaron el panorama arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX, en cuya estela y adaptación a la sensibilidad contemporánea nos situaríamos hoy. Desde diferentes enfoques y perspectivas todos ellos reivindicaron una forma arquitectónica contemporánea que interpretara las formas históricas; discursos en los que subyace, más o menos explícitamente, la importancia otorgada a la fachada.

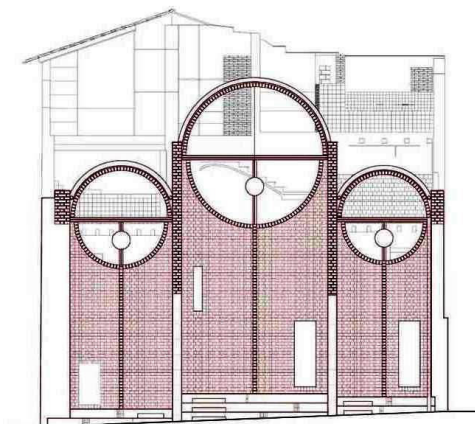
Los arcos

Las preexistencias de Rogers y el tipo rossiano

El alzado que la Escenografía de Olot aporta a la ciudad está formada por tres arcos, siendo el del centro más alto: una composición clásica, tripartita y simétrica (figura 1), de las más reiteradas y empleadas en la

Figura 1.
Escenografía de Urgencia, Olot, 2018.
Fotógrafo: José Hevia
(ref. web 1).

Profesora de Historia
y Composición, EAT,
Universidad de
Castilla-La Mancha



historia de la arquitectura desde el arco de Septimio Severo a portadas y ábsides religiosos medievales e iconografías barrocas. Esta repetida presencia hace que la composición tripartita de tres arcos forme parte del imaginario colectivo.

Utilizar como recurso proyectual formas que pertenecen a la historia de la arquitectura y que por su reiteración han pasado a formar parte del imaginario colectivo fue uno de los enunciados teóricos más célebres de Rossi, que en su libro *La Arquitectura de la Ciudad*, publicado en 1966, defendió el uso de los tipos históricos y universales como formas que, desvinculadas de su función, por su repetición y por tanto permanencia a lo largo del tiempo, épocas y estilos, garantizan la continuidad y la unidad de la ciudad (Rossi 1966). El problema de los tipos universales rossianos, y sobre todo los referidos a la estructura de organización en planta, fue que en ocasiones se mantuvieron suspendidos en el plano de lo ideal impidiendo la continuidad real anhelada. En palabras de Rafael Moneo:

En Rossi hay una voluntad de un diálogo con la realidad, con la sociedad a la que la arquitectura sirve, y por ende [...] con el contexto. Pero entre tanto les llega la hora de satisfacer tales propósitos los tipos de Rossi se relacionan consigo mismos y con su contexto ideal convirtiéndose en mudos recuerdos de un pasado, quizás perfecto, un pasado, sin embargo, que puede incluso no haber existido. (Moneo 1978)

Los tres arcos de Olot, y sus correlativas bóvedas, están más cerca de los tipos rossianos como el pórtico o soportal (figura 2), relacionados con los elementos arquitectónicos de Guadet (1902), que trascienden la abstracción o «eidos» de la planta para afectar al «morphe», presencia e imagen, logrando un mayor poder comunicativo (Marchán Fiz 1982).

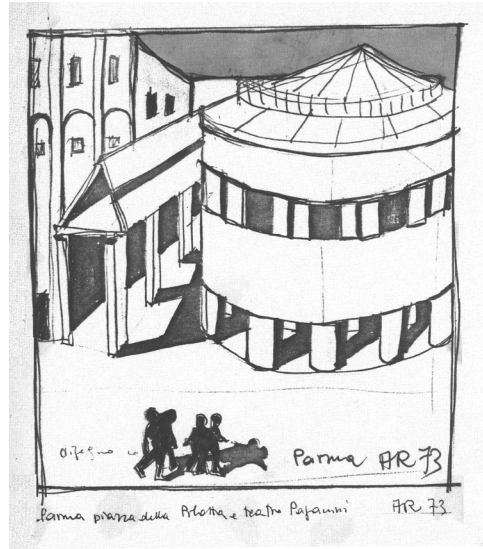


Figura 2. Plaza de la Pilotta (pr), Parma, 1964, de Aldo Rossi. (Rossi y Ferlenga 2024: 41). El volumen cilíndrico se inspira en el tipo histórico centralizado y el soportal en la columnata clásica siendo este uno de los elementos predilectos propuestos por Rossi.

Las tipos traídos de la historia —ya sea la clásica y académica o la vernácula y popular— no son inocuos, sino que traen incorporado su propio potencial simbólico y por tanto comunicativo. La forma del pórtico o soportal estaría asociada al colectivo social del ágora clásica, a soportales urbanos y a los nártex de acceso a iglesias, tanto clásicas como medievales, muchas veces tripartitas. Los tres arcos de Olot, compositivamente asociados a la iconografía religiosa, sacralizan la obra al igual que la composición de «fachada de templo de la antigüedad» sirvió para sacralizar la arquitectura doméstica de las villas Palladianas (figura 3). Palladio supo manejar, 400 años antes que Rossi, la capacidad comunicativa y semántica de incorporar a su contemporaneidad formas antiguas.

Como el lugar donde se ubica la intervención está sobre el origen medieval de la ciudad de Olot (en torno a la Iglesia de Tura: Santuari de la Mare de Déu del Tura) la composición tripartita formada por tres arcos trasciende el ámbito de las formas universales rossianas para establecer un vínculo

Figura 3. Alzado de la Villa Barbaro, 1555-59. (Palladio 1995 [S.XVI]: XXXIV). Palladio otorgaba un carácter sagrado a la villa a través de la fachada a la villa propiamente dicha y a los graneros.

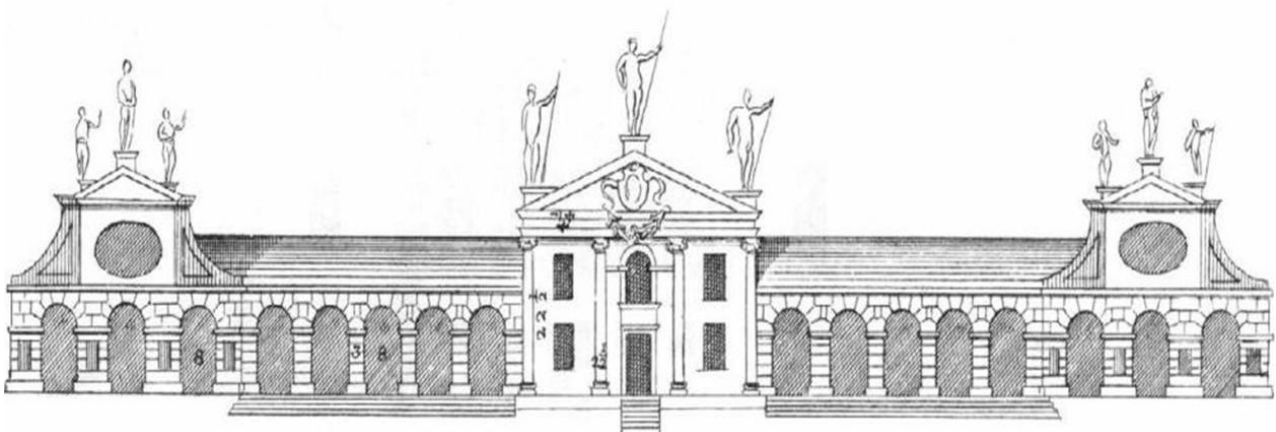


Figura 4. Fachada lateral de la Iglesia de Tura (ref. web 3). Escenografía de Urgencia. Fotógrafo: José Hevia (ref. web 1).



específico con las formas medievales locales. La Escenografía dialoga con la fachada lateral de la iglesia fundacional, presidida por la que fuera la portada gótica, de medio punto, del santuario original, sobre el que posteriormente, a lo largo de siglos hasta el siglo XX, se levantó la actual iglesia (figura 4). Los tres arcos miran al arco de la iglesia, uno de los pocos restos medievales que se conservan en la villa de Olot, destruida por los terremotos en el siglo XV (Ref. web 3). Entre medias, el espacio de la calle se ensancha casi con forma de plaza, cuyo eje longitudinal se tensa con el transversal que presiden las dos fachadas enfrentadas: religiosa una, sacralizada iconográficamente la otra (figura 4).

Los tres arcos alojan círculos transparentes identificables como interpretaciones contemporáneas del rosetón. Cobijado por arco sería otro elemento formal fuertemente arraigado en la memoria histórica universal. Y bajando nuevamente al territorio concreto de Olot, lo encontramos en la fachada principal de la Iglesia de Tura que alberga uno «a la vuelta de la esquina» respecto de la Escenografía, volcando a la Carrer Baix del Tura (figura 5).

Por tanto, la fuerza iconográfica de la obra,alzada eficazmente como un hito que expresa la historia de la ciudad de Olot, nos alejaría de los tipos universales de Rossi para acercarnos a sus antecesores, en concreto a Nathan Rogers y su defensa de una nueva arquitectura basada en el respeto a la tradición desde la interpretación de la historia (Rogers 1954). Para Rogers, que influyó significativamente en la «Escuela de Barcelona» (Bohigas i Guardiola 1968 y 1992) la arquitectura es un hecho humano, cultural y social y en su discurso toma forma la noción de «preexistencia ambiental» que pertenece al contexto:

El concepto de preexistencia ambiental asume dos acepciones posibles: desde los procedimientos de inserción de edificios construidos con lenguaje moderno en centros históricos o el encuentro con las raíces locales o populares como aportación en los nuevos edificios que se van a proyectar. El objeto era evitar un cada vez más extendido «formalismo moderno» y hacer una obra sensible y moderna en un espacio y contexto cultural concreto. (Torres Cuenco 2018)

La «Escuela de Barcelona», influenciada por el contexto italiano de los 50, sobre todo del área milanese y veneciana, desarrolló en los años 60 una arquitectura de raíz racionalista, pero amplia e inclusiva, de tintes regionalistas que prestaba especial atención a las necesidades sociales, a la condición urbana de los edificios y a una construcción material

Figura 5. Rosetón cobijado por arco en la planta alta de la fachada principal de la Iglesia de Tura a la Carrer Baix del Tura (ref. web 4).



inspirada en la tradición vernácula como soporte formal «realista» y figurativo, sumándose así a otros grupos afines a un cierto tipo de regionalismo moderno.

El uso del ladrillo visto está vinculado a cierta sensibilidad hacia lo temporal y concreto, lo que también nos alejaría de Rossi (cuyo tipo estaría reflejado en la maqueta blanca, ideal, sin textura; ver figura 6) y acercaría a Rogers. La presencia del ladrillo en muros y bóvedas, como ocurre en general con los materiales naturales, registra el paso del tiempo y confiere cierta cualidad doméstica a un espacio que se vuelve «acogedor», y lo dota de un anti-monumentalismo que opera sobre los sentidos.

La construcción material como soporte formal, figurativo y a la vez atemporal nos lleva a otro arquitecto cuya relación con la historia y con el significado y respeto por lo matérico fue igualmente influyente, pero desde otra perspectiva y lugar: Louis Kahn.

Las bóvedas

La construcción de Kahn

Los tres arcos mencionados se prolongan en sus respectivas bóvedas de cañón, construidas con fábrica de ladrillo y apoyadas sobre los muros-contrafuerte que sujetaban la medianera en su estado previo (Guidetti y Robiglio 2021): cuatro muros de hormigón paralelos, más altos y escalonados los dos centrales, que dejan entre sí tres vanos (con luces de izquierda a derecha de 3,40m, 4,85m y 3,25m) (Figura 7). La bóveda central arranca de la cota superior de los muros centrales y las laterales de sus escalonamientos intermedios. El proyecto deja vistos los muros de hormigón y completa con fábrica de ladrillo hueco los escalonamientos de los muros



Figura 6. Maqueta de la Escenografía de Urgencia de Un Parell d'Arquitectes (ref. web 1).

centrales y los tramos que les faltan a los laterales para alcanzar la cota de arranque de las bóvedas y así obtener muros rectangulares sobre los que apoyar éstas últimas.

De lo anterior podríamos deducir que el proyecto habría encontrado en los muros-contrafuerte existentes su detonante formal. Tanto el completarlos como la formación de las tres bóvedas de cañón podrían haber sido sugeridas por el estado previo, al ser aquella la forma racional de cubrir un espacio con dicha premisa de muros (figura 8). La composición tripartita sería entonces «consecuencia» del estado previo, como si los arquitectos hubieran dado en la tecla de lo que, empleando la célebre expresión de Kahn, «el edificio quiere ser» (Martín Domínguez 2017: 68). También podríamos relacionar con la obra de Kahn el realismo de la construcción, principalmente del ladrillo de las bóvedas y muros.

El que las bóvedas no arranquen de la cara superior de los muros, sino de sus costados y que la unión entre muros y bóvedas en



Figura 7. Escenografía de Urgencia. Estado previo (Guidetti y Robiglio 2021: 8). Estado actual. Fotógrafo: José Hevia (ref. web 1).

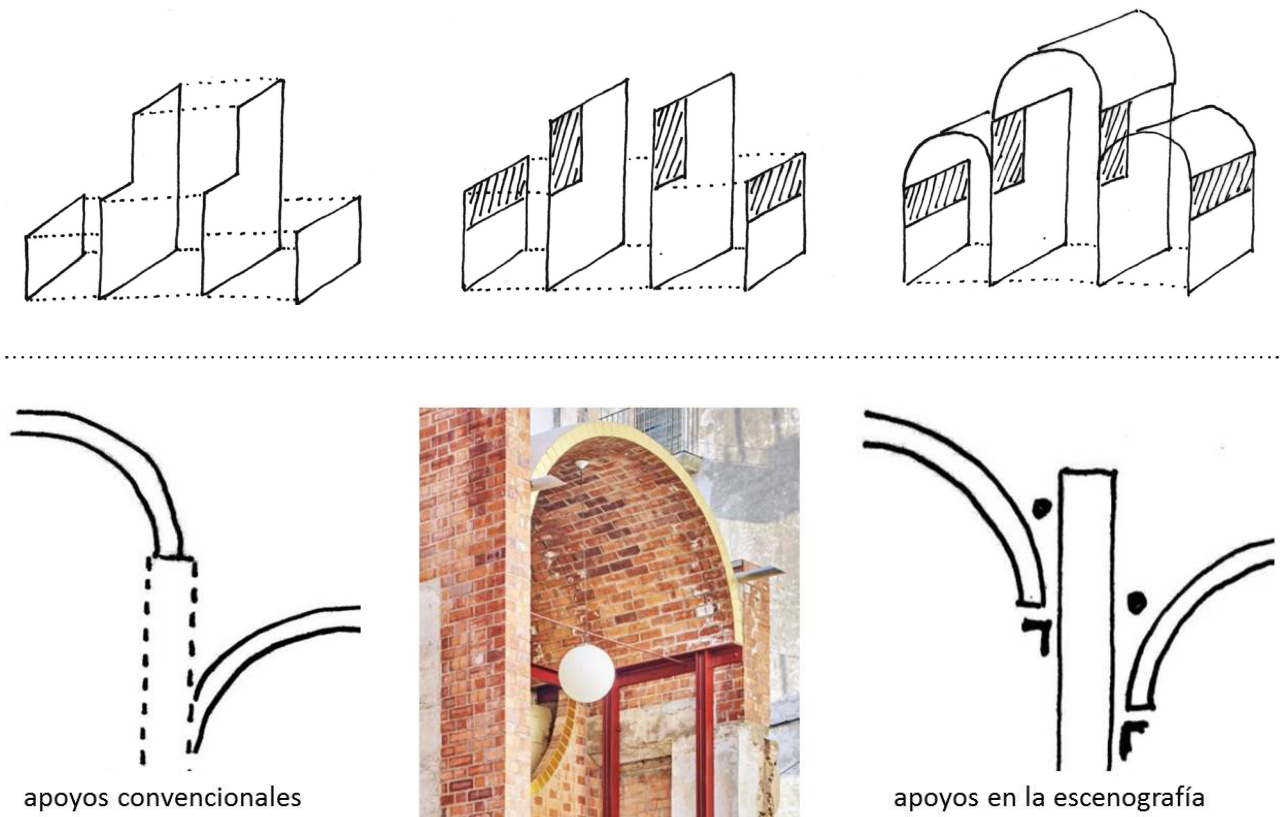


Figura 8. Croquis analítico de elaboración propia que muestra los muros-contrafuerte existentes, su completado y el levantado de bóvedas. La configuración de la composición tripartita con la bóveda central más alta es una solución constructivamente lógica respecto del estado previo.

Figura 9. Escenografía de Urgencia. Fotografía: José Hevia (ref. web 1). A ambos lados, croquis analíticos de elaboración propia.

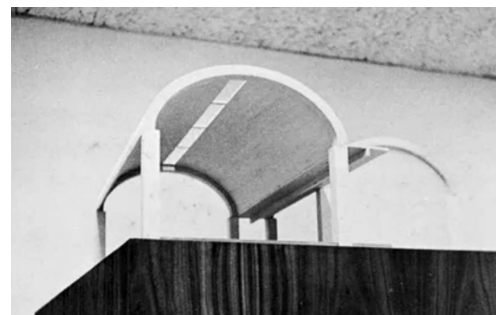
lugar de ser continua sea yuxtapuesta, remite a la separación entre elementos constructivos que prodigó la arquitectura moderna, que exaltaba encuentros, juntas y articulaciones (Venturi 1966: 54-55), lo que muchas veces simplificaba la unión entre piezas. En Olot el encuentro entre muros y bóvedas se produce mediante angulares metálicos fijados a la fábrica de ladrillo, reforzados en el costado derecho mediante dos soportes verticales adosados al muro. Esta solución yuxtapuesta permite también disponer la recogida del agua de lluvia entre muro y bóveda (figura 9).

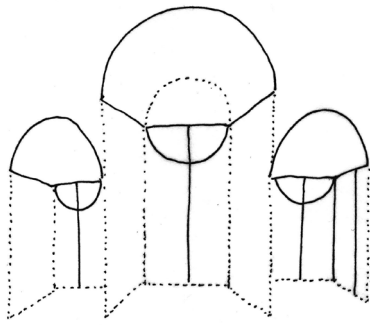
El angular metálico desplaza la transmisión directa de cargas (que sería directa si la unión entre ambos fuera continua como en la tradición) como si una estructura adintelada se hubiera interpuesto entre ambos. De este modo las cargas «dan un pequeño rodeo» sin dejar de ser coherentes tanto con la

racionalidad portante (es un rodeo, no una incoherencia) como con la constructiva (a cada forma su material: el arco, de ladrillo y la «viga», metálica, en línea con el realismo constructivo antes mencionado).¹ Los perfiles angulares de apoyo sirven también para anclar el atirantado de acero de los arcos.

La solución se puede entender como una alusión a la arquitectura arquitrabada «desde» la arquitectura abovedada, lo cual vuelve a enlazar con el idealismo histórico, incluso místico, atribuido por Kahn a la construcción, actualizando el repertorio de soluciones arquetípicas que, heredadas de la historia, combinaban los sistemas abovedados y adintelados a través de la interpretación del tirante (ej. La Escuela india de Administración en Ahmedabad, 1963-74) y que culminarían con la bóveda de cañón sobre pilares en el Museo Kimbell (figura 10).

Figura 10. Escuela india de Administración en Ahmedabad, 1963-74 de Louis Kahn (ref. web 5). Modelo de las «bóvedas» del Museo Kimbell, 1966-72 de Louis Kahn (ref. web 6).





En Olot, la alusión a la arquitectura arquitrabada desde la abovedada se enfatiza al dar la viga angular la vuelta y pasar a formar parte del testero del fondo dividiendo el círculo transparente por la mitad, lo que sin duda habría deleitado a Kahn. Situar un pilar en cada uno de los ejes de esas vigas vuelve a reforzar el imaginario adintelado, subrayando, afirmando y haciendo colaborar solidariamente ambos sistemas estructurales.

Vimos como los cuatro muros-contrafuerte previos invitaban a ser completados mediante una estructura abovedada. Pero llegado este punto, uno podría pensar que también podrían haber invitado a ser completados mediante una estructura adintelada y que la solución finalmente adoptada incluye al menos desde la mención, y lo más hermoso, desde la colaboración solidaria, a ambos, conciliando el determinismo de lo que «la cosa quiere ser» con la inevitable y seductora «arbitrariedad de la forma arquitectónica» (Moneo 2005).

La imagen y el desdoblamiento de la fachada

La comunicación de Venturi a Herzog & de Meuron

En Olot, la ilusión de arquitectura arquitrabada aludida desde la abovedada, además de estar construida, como hubiera hecho Kahn, también está exhibida como imagen, como habría hecho Venturi. Y es así por, para empezar, el enfático color rojo industrial que subraya la estructura adintelada y el amarillo-dorado que destaca el alzado de la bóveda y el trasdosado de los pilares centrales (pintados los ladrillos alternados). La consideración de imagen que trasciende la construcción se refuerza al pintar del mismo amarillo-dorado el borde semicircular invertido del muro testero cuya misión no es estructural sino ornamental (termina de configurar la forma circular de los «rosetones» completando el semicírculo superior del perfil de las bóvedas). Los colores rojo y amarillo-dorado destacan elementos estructurales y seleccionan determinados contornos, sugiriendo la forma del rosetón así como familias de líneas rectas y curvas ya despojadas de sus orígenes constructivos y convertidos en protagonistas de una caligráfica composición geométrica con poder evocador (figura 11).

Como referencia, esa imagen podría ser una versión contemporánea de lo que Venturi y Short habían hecho en la portada de la Sede social de la North Penn Visiting Nurse Association, 1960 (Venturi 1966: 175) (figura 12), empleando el arco para dignificar y monumentalizar el acceso, inspirados a su vez en Sullivan: «Me gusta el uso que

Figura 11. Croquis analítico de elaboración propia que muestra el conjunto de formas semicirculares y lineales que no reflejan el/los sistemas estructurales portantes (abovedados/adintelados) pero los aluden.

Figura 12. Sede social de la North Penn Visiting Nurse Association, 1960, de Venturi y Short (ref. web 7). Merchants' National Bank, Grinnell, Iowa, 1914, de Sullivan (ref. web 8).



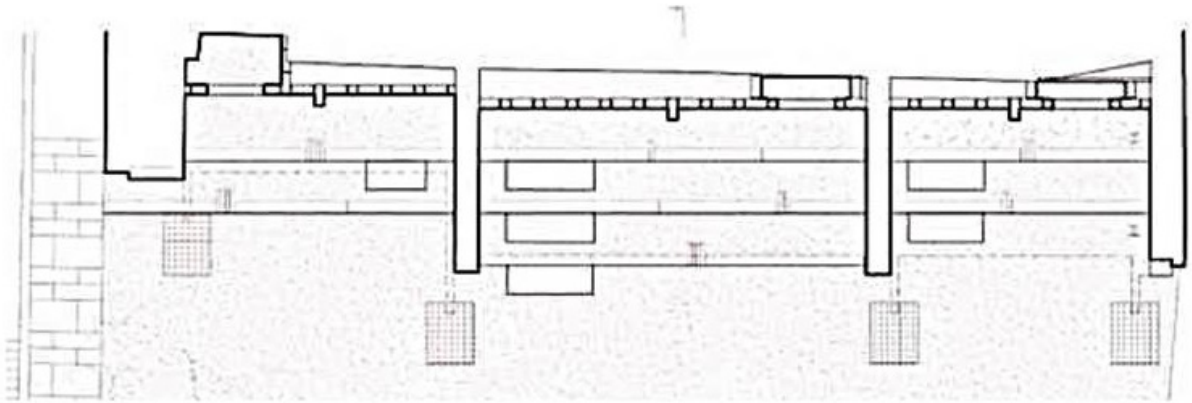
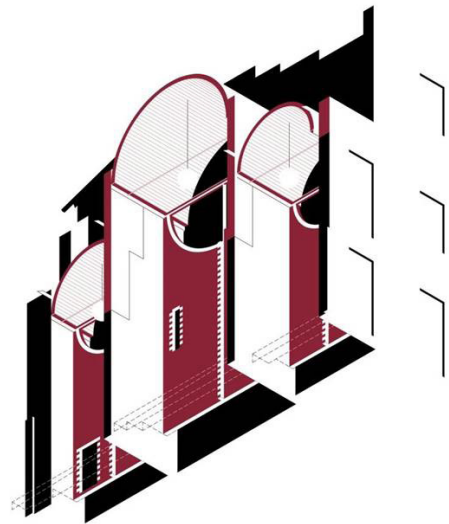


Figura 13. Dibujos de la Escenografía de Urgencia (ref. web 1).

hace Louis Sullivan del arco gigante para dar imagen, unidad y escala monumental a alguno de sus últimos bancos que son edificios pequeños pero importantes en las calles mayores de las ciudades del medio oeste» (Venturi 1966: 206). Pero para Venturi, a diferencia de Sullivan y de Kahn, «el arco no deriva de la naturaleza de los materiales [...] ni de la estructura [...] sino del simbolismo de la entrada» (Venturi 1966: 177). En esos términos simbólico-formales Venturi empleó el arco junto con el dintel, el triángulo, elementos rectangulares, diagonales y circulares «yuxtapuestos de una manera similar a algunas puertas renacentistas» (Venturi 1966: 177) en una composición que emplea como referencia el Merchants' National Bank de Sullivan (figura 12).

Los pilares centrales bajo los rosetones estabilizan el muro de ladrillo que sirve de fondo a la Escenografía, separado en torno a 70 cm del medianero (figura 13). En él, mirando a breve distancia, además de los recortes semicirculares que ilusoriamente completan los «rosetones», se abren cuatro pequeños huecos rectangulares cuyas distintas proporciones evocarían puertas o ventanas domésticas. Lo sagrado junto a lo doméstico, los círculos de los rosetones junto a los rectángulos de huecos menores: tanto unos como otros, circulares o rectangulares, permiten percibir o incluso asomarse a un palimpsesto que, con las huellas de la casa demolida, incorpora los vestigios aun presentes de lo que antes hubo: pinturas, azulejos, revestimientos, huellas de estructuras, tabiques, escaleras...

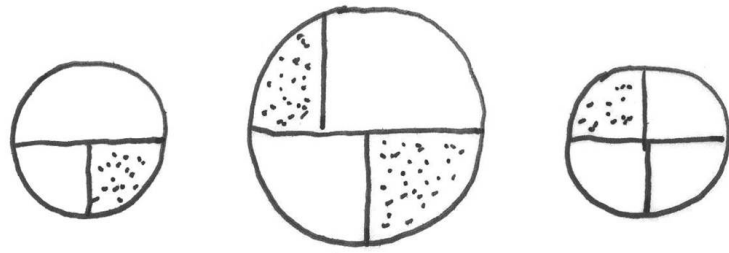
Con una aproximación a los vestigios más evocadora que científica o arqueológica, la Escenografía brinda su exposición velada e indirecta, trascendiendo la realidad concreta de Can Sau para convertirse en una llamada de atención más genérica o universal hacia la



historia en general, sus huellas del pasado, vidas pasadas, casas destruidas... reivindicados como telón de fondo sobre el que desarrollar la vida. Por ello los vestigios reales se complementan con la deliberada inserción en los huecos de elementos nuevos, convirtiéndolos en nichos, como la estatua de la virgen u otros elementos alegóricos de la historia del barrio y de la ciudad.

En el desdoblamiento del muro del fondo y en su carácter escenográfico —que ya estaba presente en el propio graderío como escena teatral urbana— asoma de nuevo Venturi, y su enaltecimiento de la falsa fachada. Pero el carácter velado y sutil que caracteriza a la Escenografía es más cercano a la sensibilidad actual, «más atmosférica que histriónica»:

La ambigüedad perceptiva y su sutileza se ve acentuada por la colocación de paños de vidrio total o parcialmente cubiertos con



imágenes serigrafadas en los huecos rectangulares y en algunos cuadrantes e incluso en un fragmento de cuadrante –del círculo central– de los «rosetones» (figura 14), cuyas transparencias y reflejos velan lo acontecido en la medianera e inducen al trampantojo o a la ilusión óptica sobre los límites de las bóvedas e incluso sobre los contornos superiores de los rosetones, que en su mayor parte no existen realmente... (ver por ejemplo el rosetón derecho de la figura 14 compuesto por dos mitades: la mitad superior está en el muro medianero donde termina la bóveda mientras que la inferior está en el borde superior del muro de ladrillo que sirve de fondo adelantado).

Los dibujos de las serigrafías, así como los objetos insertados en los nichos, diseñadas por el artista local Quim Domene, hacen referencia a la historia del barrio y de la ciudad, a su artesanía tradicional, a la imaginería de figuritas y estampas religiosas que decoraban iglesias y capillas; y a sus antiguos habitantes que de este modo perviven en la memoria colectiva. Es importante subrayar que las aportaciones de Domene emplean un lenguaje verdaderamente inclusivo que alterna la comunicación figurativa directa (imagen de la virgen, nombres y listas de personas, ideogramas) con la abstracción.

Las serigrafías de los cuadrantes de los rosetones, formados por copia y repetición sucesiva de imágenes concretas y figurativas, hacen que el conjunto de imágenes pierda figuración y se acerque a la imagen de un tejido (figura 15). Antes, en los años 90, lo habían hecho Herzog & de Meuron en la nave para Ricola en Mulhouse: la operación de repetir sistemáticamente una fotografía de Karl Blossfeldt, enormemente ampliada, sobre los frentes y los soffitos de sus dos largas fachadas acristaladas (figura 15) representaría la transición de los afanes lingüísticos postmodernos con sus inteligibles valores simbólicos y narrativos destinados a interperlar a un observador que presuntamente los

decodificara a un interés fenomenológico de la arquitectura destinada a un observador que debía abandonar sus herramientas intelectuales y lingüísticas para entregarse a la experiencia perceptiva.

Conclusiones

La fachada tridimensional de la Escenografía de Urgencia representa una síntesis del actual pluralismo inclusivo capaz de aunar la cultura y la historia arquitectónica con el valor otorgado al sentir local y popular; de unir la retórica con lo necesario. Esconde, vestidas de contemporaneidad, múltiples apropiaciones de referentes arquetípicos y referencias al doble contexto de la historia y el lugar.

Su composición tripartita, casi eclesial, se podría explicar como un tipo rossiano que utilizase la permanencia de formas arquetípicas a lo largo de la historia. Su relación con las preexistencias, en particular con la Iglesia de Tura, y su capacidad para integrar referencias a la historia medieval de la ciudad de Olot, sintonizaría con los postulados teóricos de Nathan Rogers. La investigación tectónica sobre la construcción abovedada y la adintelada como arquetipos «míticos» de la arquitectura, habría seducido a Kahn. La capacidad comunicativa de la forma, incluso con el ligero sesgo POP conferido por el color —que pretende una mejora del espacio público desde su uso pero también desde la representación— así como el desdoblamiento de la fachada remiten a Venturi. Pero lejos del histrionismo venturiano la Escenografía de Olot empatiza con la sensibilidad actual especialmente respetuosa y delicada con las narraciones sobre el pasado y la historia.

Componer una fachada con semejante capacidad evocadora es un gran logro si mantiene, como es el caso, la unidad coherente del conjunto. Efectivamente la Escenografía de Olot es capaz de aunar la unidad y coherencia vitrubiana que confiere la identificación

Figura 14.

Escenografía de Urgencia. Fotógrafo: José Hevia (ref. web 1). Croquis analítico de elaboración propia que muestra la colocación de los paños de vidrio en los rosetones.

entre 'utilitas', 'firmitas' y 'venustas' con la fragmentación que ha caracterizado la evolución histórica de la unidad clásica hasta hoy. La fragmentación se manifiesta sobre todo en tres momentos: en la unión yuxtapuesta de las bóvedas con los muros, que recuerda a la plasticidad de las vanguardias; en la «interferencia» que supone la exhibición paralela de los sistemas abovedados y arquitrabados; y en el desdoblamiento en dos paños del muro del fondo: la medianera preexistente y el nuevo muro testero, también fragmentado en tres, retranqueado el paño de la izquierda.

Lo que ocurre en los paños que conforman el muro del fondo, y en su espacio intermedio, es una oda a la fragmentación y a lo incompleto: los rosetones que se construyen mediante dos mitades desplazadas, partidos por la mitad por el perfil metálico, los nichos que albergan una reunión de imágenes dispares, formadas por textos, ideogramas o imágenes figurativas. Elementos que por su ambigüedad inducen a una lectura poética.

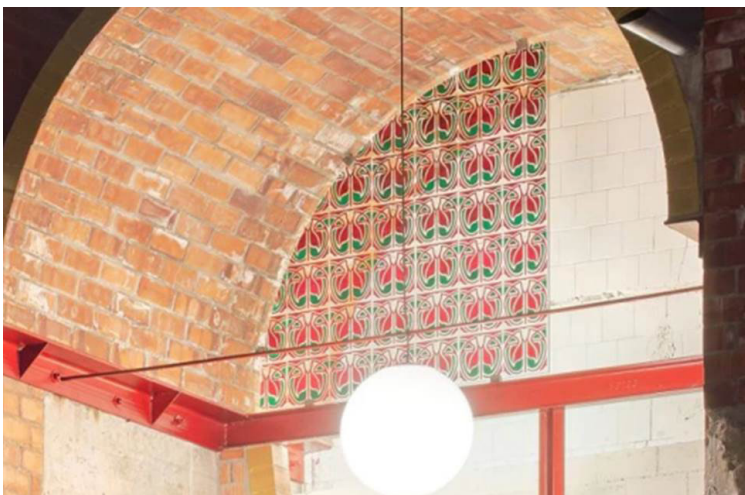
Los vidrios serigrafiados vienen a ser el colofón al estar colocados de modo que su efecto hace vacilar todavía más las certezas perceptivas del espectador y se pierde la

apreciación de la verdadera profundidad de la Escenografía. ¿Dónde está el fondo? Alguien que se encontrara sin previo aviso con la Escenografía de Olot podría pensar que tras ella hay una profundidad espacial, que la fachada realmente lo es; que oculta un espacio habitable interior iluminado. Quizá es un santuario, quizá una casa sacralizada. La Escenografía de Olot está llena de recuerdos y también invita a imaginar.

El fondo escenográfico de Olot no solo invita a conjeturar lo que ocurre o pudiera haber ocurrido tras él, sino que crea un lugar público que, recogiendo retazos de historia, se convierte en detonante de experiencias, actividades, y encuentros, permitiendo la construcción de nuevos relatos y planteando nuevos modos de regeneración urbana. Una gran obra, nacida de un pequeño encargo, en la que resuenan aquellas palabras con las que Duchamp explicaba el arte: «un juego entre todos los hombres de todos los tiempos».

Figura 15.

Escenografía de Urgencia. Fotógrafo: José Hevia. (Ref. web 1). Fachada de la nave para Ricola, Mulhouse, Francia, 1992-93, de Herzog & Meuron. Fotografía: Margherita Spiluttini (AAVV 1999: 86-87).



Notas

1. En la estela de un lejano Carlo Lodoly y luego de los racionalistas franceses Rondelet y Reynaud.

Bibliografía

AAVV. 1999. *AV monografías*, 77, Herzog & de Meuron 1980-2000. Madrid: Arquitectura Viva.

BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol. 1968. Una posible Escuela de Barcelona. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 118: 24-30.

BOHIGAS I GUARDIOLA, Oriol. 1992. *Dit o Fet. Dietari de records II*. Barcelona: Edicions 62.

GUIDETTI, Elena y ROBGLIO, Matteo. 2021. The Transformative Potential of Ruins: A Tool for a Nonlinear Design Perspective in Adaptive Reuse. *Sustainability*, 13: 8.

GAUDET, Julien. 1902. *Eléments et théorie de l'architecture*. Paris: Librairie de la Construction.

MARCHÁN FIZ, Simón. 1982. Entre el orden y la disseminación. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, 238: 15-25.

MARTÍN DOMÍNGUEZ, Guiomar. 2017. *Piezas y Tramas. Intersecciones críticas entre la geometría modular y la revisión de la modernidad, 1950-75*. Tesis doctoral, Madrid: ETSAM, UPM.

MONEO, Rafael. 2005. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Discurso del Académico electo 16 de enero de 2005. Madrid:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- MONEO, Rafael. 1978. On typology. *Oppositions*, 13: 22-45.
- PALLADIO, Andrea. (1995) [S.XVI]. *The Four Books of Architecture*. New York: Dover publications.
- ROGERS, Ernesto Nathan. 1954. La responsabilità verso la tradizione. *Casabella-Continuità*, 202: 2-3.
- ROSSI, Aldo y FERLERNGA, Alberto (ed.). 2024. *Las memorias de mis proyectos*. Barcelona: Puente Editores.
- ROSSI, Aldo. 1982 [1966]. *La arquitectura de la ciudad*. Colección punto y línea. Barcelona: Editorial GG.
- TORRES CUENCO, Jorge. 2018. Ernesto. N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia. *Dearq*, Universidad de Los Andes, 22: 46-57.
- VENTURI, Robert. 2014 [1966]. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Segunda edición, 12ª tirada, primera vez editado por el Museum of Modern Art de Nueva York editado en 1966. Barcelona: Editorial GG.
- Ref. web 1. Un Parell d'Arquitectes. <https://www.unparelldarquitectes.cat/?lang=es#can-sau-escenografia-de-urgencia/18> (visitado 24 enero 2025).
- Ref. web 2. Can Sau-Simon Architecture Prize 2020 Collective Places Winner. https://www.youtube.com/watch?v=Ez352m4X_Vk_ (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 3. Santuari de la Mare de Déu del Tura. <https://santesteveolot.cat/mare-de-deu-del-tura/informacio/> (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 4. Imagen de wikipedia. https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Esgl.Mare-deD%C3%A9u_Tura_IPA-10254_3553.jpg (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 5. Le Corbusier en India. <https://purexpeditions.com/2023/05/30/arquitectura-india/> (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 6. Louis Kahn's New Museum in Fort Worth. <https://www.artforum.com/features/louis-kahns-new-museum-in-fort-worth-211152/> (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 7. Imagen de pinterest. <https://es.pinterest.com/pin/668221663431991435/> (visitado 24 enero 2025)
- Ref. web 8. Merchants' National Bank en Hidden Architecture. <https://hiddenarchitecture.net/merchants-national-bank/> (visitado 24 enero 2025)

*Fecha final recepción
artículos: 24/04/2024
Fecha aceptación:
22/07/2024*

*Artículo sometido a re-
visión por dos revisores
independientes por el
método doble ciego.*